



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

« Comme une toile d'araignée » : Régimes du regard dans Woyzeck

Felten, Georges

Abstract: L'article montre que Woyzeck, la dernière pièce de Georg Büchner, restée inachevée à la mort de son auteur, accorde une place prépondérante au sens de la vue. Pièce maîtresse d'un complexe réseau de savoir et de pouvoir, celui-ci est configuré – à l'insu des personnages, qui se trahissent simplement par leurs gestes et leurs paroles – sur le mode d'un œil-animal aussi sexualisé que mortifère. En étendant jusqu'aux spectateurs le système panoptique dans lequel sont pris les personnages, la pièce ne rouvre pas tant le dossier du procès « historique » qu'elle n'interroge en permanence le statut dévolu au spectateur qui la regarde et qu'elle ne pose, en tant que texte resté à l'état de fragment, la question de sa propre lecture.

DOI: <https://doi.org/10.4000/aes.1026>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-138838>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Felten, Georges (2017). « Comme une toile d'araignée » : Régimes du regard dans Woyzeck. *Arts et Savoirs*, 8:online.

DOI: <https://doi.org/10.4000/aes.1026>

« Comme une toile d'araignée »

Régimes du regard dans *Woyzeck

Georges Felten



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/1026>

DOI : 10.4000/aes.1026

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Ce document vous est offert par Zentralbibliothek Zürich



Référence électronique

Georges Felten, « « Comme une toile d'araignée » », *Arts et Savoirs* [En ligne], 8 | 2017, mis en ligne le 04 mai 2017, consulté le 15 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/aes/1026> ; DOI : 10.4000/aes.1026

Ce document a été généré automatiquement le 15 février 2018.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

« Comme une toile d'araignée »

Régimes du regard dans *Woyzeck

Georges Felten

- 1 Rien que par l'histoire de sa publication, la dernière pièce de Georg Büchner – restée inachevée à la mort de son auteur, le 19 février 1837, et demeurée sans titre¹ – est indissociablement liée au problème d'un savoir-voir. La pièce ne figure pas dans l'édition de ses *Écrits posthumes* procurée par son frère cadet, Ludwig, au prétexte que la graphie de Georg y est encore plus illisible qu'ailleurs². À l'inverse, Karl Emil Franzos, le premier éditeur de la pièce, traite l'encre par endroits quasi diaphane avec une solution à base de sulfate d'ammonium et parvient ainsi à faire émerger une écriture lisible ; en s'appuyant sur les manuscrits, composés de trois versions plus ou moins avancées de la pièce et d'un feuillet à part comprenant deux scènes isolées³, il forge même un hypothétique texte final, créant ainsi l'illusion d'une œuvre organique⁴. Depuis lors, la philologie büchnerienne a fait du chemin : non seulement elle est parvenue à déchiffrer la majeure partie du texte (même si de nombreux points restent toujours en suspens et ne pourront sans doute jamais être tranchés, tant ils relèvent déjà d'un parti pris interprétatif⁵), et elle préfère désormais mettre l'accent sur l'aspect *work in progress*⁶ de la pièce en transcrivant les différentes ébauches – avec leurs blancs et leurs contradictions –, plutôt que de donner à lire un texte sans aspérités⁷.
- 2 Tout cela pourrait paraître anecdotique, simplement lié aux aléas de l'histoire (la mort prématurée de Büchner l'a empêché de mettre au propre son manuscrit), si la pièce – qui est, on le sait bien, une sorte de montage opéré sur la base des actes du procès intenté au Woyzeck historique et d'autres affaires de meurtre qui posent, de la même façon, la question de la responsabilité atténuée des accusés⁸ – n'accordait pas elle-même déjà une place prépondérante au sens de la vue⁹, pris dans un complexe réseau de savoir et de pouvoir. En étendant jusqu'aux spectateurs le système panoptique dans lequel est pris l'ensemble des personnages de la pièce, celle-ci ne rouvre pas tant le dossier du procès « historique » qu'elle n'interroge en permanence le statut dévolu au spectateur qui la regarde et qu'elle ne pose, en tant que texte, la question de sa propre lecture.

Haute surveillance

- 3 Le monde dans lequel évolue Woyzeck est tout entier placé sous le signe du panoptisme, pièce maîtresse du système disciplinaire qui se met en place un peu partout en Europe, comme l'a montré Foucault, à partir de la deuxième moitié du 18^e siècle. Y prévaut notamment un principe de surveillance hiérarchique, où la « visibilité permanente de l'individu disciplinaire » est corrélée à l'« invisibilité du pouvoir disciplinaire »¹⁰. Le personnage du Docteur, qui soumet Woyzeck à une expérience alimentaire dans le cadre de laquelle il n'a pas le droit de manger autre chose que des petits pois¹¹, est à cet égard sans doute l'exemple le plus flagrant. Posté à sa fenêtre – position surélevée, donc –, le Docteur ne manque pas de surprendre son cobaye en train de « piss[er] dans la rue, piss[er] contre le mur comme un chien » (90). Perdu, du coup, l'échantillon urinaire que Woyzeck s'est engagé à lui délivrer tous les matins et grâce auquel il espère réaliser une véritable « révolution dans la science » (90). Que le Docteur lui-même ne se définisse pas comme un surveillant – il affirme avoir passé « le nez par la fenêtre » (91) pour vérifier que l'exposition à des rayons de soleil déclenche des éternuements –, n'invalide pas l'hypothèse panoptique, bien au contraire. Il ne faut pas que chacun des acteurs ait une compréhension adéquate de son rôle au sein du système panoptique pour que celui-ci soit efficace : il suffit que quelqu'un exerçant *de fait* une fonction de contrôle sorte des coulisses dès que le moindre écart est commis.
- 4 Le personnage du Capitaine s'emboîte parfaitement, lui aussi, dans la grande « machinerie »¹² panoptique. Ainsi, il reconnaît épier, depuis la fenêtre, « les bas blancs » (88) des jeunes filles ; et c'est sans doute grâce à cet entraînement qu'il aperçoit, au « coin » (77) de la rue, le baiser que la compagne de Woyzeck donne à un Tambour-Major qui la courtise depuis un moment – savoir qu'il ne se prive pas de délivrer aussitôt à Woyzeck pour mieux humilier celui-ci : « Au fait, Woyzeck, il n'a jamais trouvé un poil de barbe dans son assiette ? [...] [I]l se peut que ce ne soit pas dans la soupe, mais s'il se dépêche et tourne le coin, peut-être qu'il en trouvera un sur une paire de lèvres » (77).
- 5 Position de pouvoir, donc, permettant, en même temps, la production d'un certain type de savoir, mais en même temps, position parfaitement réversible. D'abord parce qu'en épiant les mollets des jeunes filles, le Capitaine exerce moins un contrôle sur ces dernières que sur soi-même : « Quand [...] je suis des yeux les bas blancs en train de sautiller par les ruelles [...], l'amour me prend ! Moi aussi, je suis de chair et de sang. Mais, Woyzeck, la vertu, la vertu ! » (88) Le dispositif d'observation qu'il a mis en place s'avère être un subterfuge qui lui permet de goûter aux plaisirs de l'« amour » sans pour autant déroger au code moral qui est le sien – ou plutôt : qu'il est tenu de respecter en sa qualité d'officier. Dans l'appareil critique, les éditeurs rappellent en effet qu'à l'époque de Büchner, un officier devait s'acquitter d'une somme conséquente pour avoir le droit de se marier, argent dont le Capitaine – tout comme Woyzeck, car les soldats de ligne étaient soumis à un régime similaire – ne semblent pas disposer¹³. Tandis que le fantassin Woyzeck a besoin d'une instance extérieure pour être rappelé à l'ordre s'il déroge aux règles (ne pas uriner contre les murs), le pouvoir de contrôle fonctionne, dans le cas de son supérieur, de façon parfaitement automatique et désincarnée. Le Capitaine est ainsi, pour citer Foucault quand il parle de l'individu disciplinaire en général, le « principe de son propre assujettissement »¹⁴.

- 6 La réversibilité de la position du Capitaine est patente également lorsqu'il croise le Docteur dans la rue. Il se soumet alors aussitôt *de lui-même* à un examen médical en se plaignant de sa mélancolie et en énumérant un certain nombre de symptômes. Le Docteur, toujours prompt à se lancer dans une nouvelle expérience, n'en demandait pas autant, et saisit l'occasion au vol pour procéder à un examen plus approfondi (« Hum, bouffi, gras, cou épais, constitution apoplectique », 92), qu'il conclut par un diagnostic équivalant à une sentence de mort : « Oui, Monsieur le Capitaine, vous pouvez attraper une apoplexia cerebialis » (92, traduction modifiée). La logique du renversement touche à son comble quand le Docteur prédit au Capitaine qu'il pourrait constituer « un cas [...] intéressant[] » (92) : il se voit ainsi rangé exactement dans la même catégorie que Woyzeck, son subalterne, dans la scène précédente : « Il est un cas intéressant, sujet Woyzeck » (92).
- 7 Ce même constat peut s'appliquer au Docteur, qui espère faire « les expériences les plus immortelles » (92) si l'apoplexie qu'il prédit au Capitaine entraînerait une paralysie partielle de la langue de celui-ci, tout comme il espère déclencher une « révolution dans la science » (90) grâce à l'expérience à laquelle il soumet Woyzeck. L'« idée fixe » (91) que le Docteur identifie chez Woyzeck quand celui-ci commence à lui parler d'une « double nature » (91), le spectateur est en mesure de l'identifier à son tour chez le Docteur.
- 8 Or, en procédant ainsi, le spectateur devient lui-même une partie intégrante du dispositif de surveillance déployé à l'intérieur de la pièce. Son statut d'observateur invisible tel que le réclame le dispositif théâtral classique prend alors une dimension insoupçonnée, puisqu'il ne constitue plus la condition de possibilité d'un regard esthétique pur, détaché de tout intérêt extrinsèque, mais devient un facteur de pouvoir¹⁵. Ce n'est pas par pure coïncidence si, pour Foucault, le « modèle presque idéal »¹⁶ de ce dispositif de contrôle est fourni par le camp militaire et que la ville dans laquelle se déroule l'action de **Woyzeck* abrite une caserne. De même que, historiquement, les mécanismes disciplinaires « ont une certaine tendance à se “désinstitutionnaliser”, à sortir des forteresses closes où ils fonctionnaient et à circuler à l'état “libre” »¹⁷, de même, la caserne ne constitue pas, au niveau de la pièce, un espace clos, à part – Woyzeck y passe la nuit, mais a le droit d'en sortir en journée, notamment pour rendre visite à Marie et à son fils –, tout comme les mécanismes de contrôle ne s'arrêtent pas à sa frontière, mais essaient à travers la ville tout entière, voire à travers l'espace théâtral dans son ensemble, par-delà la rampe qui sépare classiquement la scène des spectateurs (problématique à laquelle nous allons revenir plus en détail dans la troisième partie).
- 9 Pour l'instant, toutefois, afin de boucler notre tour d'horizon, il importe de se tourner vers l'intrigue de l'adultère, qui fournit la véritable trame de l'action. Si cette intrigue se déclenche avec l'apparition du Tambour-Major, ce n'est pas simplement parce que le personnage fonctionne comme une surface de projection pour les fantasmes érotiques de Marie et ses rêves d'ascension sociale¹⁸, mais parce qu'il introduit, au sein du modèle disciplinaire prévalant partout ailleurs dans la pièce, une « mécanique du pouvoir »¹⁹ différente. Son arrivée rompt l'équilibre – hautement précaire en lui-même – de la situation de départ. Tout commence par un dispositif de surveillance hiérarchique, comparable à ceux que nous avons déjà pointés : postées à la fenêtre pour la cérémonie du couvre-feu, Marie et sa voisine Margreth regardent passer les soldats, à la tête desquels caracole le Tambour-Major. Ainsi placées à l'abri des regards, les deux femmes sont unanimes quant à la prestance virile de ce dernier : « Quel homme, comme un arbre », dit l'une, et l'autre : « Planté sur ses pieds comme un lion » (84). Au registre de

langue près, on dirait un souverain en train d'examiner ses soldats – et de *disposer* d'eux – lors d'une revue militaire. Il n'est pas sans intérêt, ici, de rappeler que dans la première « ébauche » (où il n'y avait pas d'équivalent à cette scène), la compagne du protagoniste s'appelait encore Margreth : en un sens, jusque dans la version retravaillée de la pièce, les deux noms de femme ne désignent, au départ, qu'une seule et même instance.

- 10 Mais dès que les deux femmes entrent dans le champ de vision du Tambour-Major, qui « salue » (84), comme l'indique la didascalie sans préciser à laquelle des deux ce salut est adressé en particulier, cette belle entente se disloque et le rapport de pouvoir s'inverse : tout d'un coup, Margreth et Marie se reprochent mutuellement d'avoir jeté des œillades par trop impertinentes au Tambour-Major. En suivant Foucault, qui distingue « l'exercice hiérarchique et permanent de la discipline indéfinie » de « l'exercice monarchique et rituel de la souveraineté »²⁰, « pouvoir qui se manifeste par l'éclat de ceux qui l'exercent »²¹, on pourrait dire que le modèle de la revue militaire, type de cérémonie propre à la discipline, se mue ici en celui du triomphe, « apparition solennelle du souverain emporta [n]t avec soi quelque chose [...] du retour de la victoire »²². Pour appuyer leurs allégations, Marie et Margreth affirment en effet toutes deux que les yeux de l'autre « brillent encore » (84) – sous-entendu : de l'éclat avec lequel le pouvoir souverain du prince s'exerce en la personne du Tambour-Major. Celui-ci s'en targue d'ailleurs explicitement dans la scène au cours de laquelle est consommé l'adultère (« quand le dimanche j'ai le grand plumet et les gants blancs, tonnerre de Dieu, Marie, le prince dit toujours : ça alors, c'est un gaillard », 89), où Marie finit donc par céder *physiquement* à ses avances. Là encore, le comportement du Tambour-Major est, si j'ose dire, parfaitement cohérent : contrairement au pouvoir disciplinaire, celui du souverain s'exerce en effet directement sur les corps. Plus, même : la supériorité par laquelle s'affirme le souverain, c'est notamment « celle de [s]a force physique [...] s'abattant sur le corps de son adversaire et le maîtrisant »²³. Dès lors, la bagarre entre Woyzeck et le Tambour-Major est également à voir dans ce contexte, d'autant que ce dernier menace de lui « sort[ir] la langue du gosier et [de la lui] enrouler trois fois autour du corps » (96), c'est-à-dire d'exécuter physiquement – à la manière d'un supplice – ce que le Docteur et le Capitaine, instances du pouvoir disciplinaire, infligent au protagoniste de manière beaucoup plus insidieuse, en ne prenant pas au sérieux ce qu'il a à dire, en le privant donc d'une langue propre.
- 11 Dans la deuxième « ébauche » de la pièce – nous en avons déjà parlé –, le Capitaine insinue à Woyzeck qu'il a observé la scène de l'adultère ; dans la version « principale », Woyzeck affirme l'avoir vue de ses propres yeux : « Je l'ai vu » (90). Eu égard à ses hallucinations, il est permis d'en douter, mais pour notre propos, l'essentiel n'est pas là : Woyzeck se met à scruter de près les lèvres de Marie pour y déceler une preuve de son infidélité, procédé tenant à la fois de l'examen médical auquel le Docteur soumet régulièrement son cobaye (ainsi, Woyzeck est surpris de ne pas y découvrir des « cloques », 90) et de l'examen de conscience prôné par l'Église (ainsi, Woyzeck fait à plusieurs reprises référence à la catégorie du « péché », 90). Or, n'imitant que des gestes sans maîtriser la technique qui devrait les gouverner, Woyzeck échoue littéralement à *faire parler* son objet d'investigation, qui n'est autre que la bouche de Marie. Et quand celle-ci laisse pour de vrai échapper quelques paroles, c'est pour entériner l'échec de Woyzeck : « On peut voir bien des choses quand on a 2 yeux et qu'on n'est pas aveugle et que le soleil brille. » (90) On ne saurait mieux dire, en effet : ne maîtrisant pas les techniques comme il faut, Woyzeck a beau voir « beaucoup », il ne sait pas pour autant établir le vrai à propos de l'écart de conduite qu'il a observé, c'est-à-dire le faire entrer

dans la sphère d'un discours faisant autorité. Différence flagrante par rapport au Docteur, qui qualifie d'emblée, sans hésitation ni contestation aucune, d'« aberratio » (91) les confidences de Woyzeck sur la « nature double ». Le tableau nosographique met à disposition du docteur des techniques de lecture qui permettent d'identifier des symptômes comme tels et de classer ce qui s'écarte du droit chemin.

- 12 Le meurtre (uniquement relaté dans la première « ébauche » de la pièce, dans laquelle les protagonistes s'appellent encore Louis et Margreth) est à voir dans le droit fil de cette logique : incapable de trouver, à même le corps de sa compagne, des preuves de son infidélité, Louis l'entaille pour en forger de son propre chef. En tout cas parvient-il à *déchiffrer* le cadavre de Margreth – c'est-à-dire à mettre en corrélation ce qu'il affirme savoir et ce qu'il voit –, lorsqu'il retourne, en panique, au lieu du crime : la première chose qui lui saute aux yeux, c'est le « cordon rouge » qu'elle a autour du cou et qu'il assimile aussitôt à un « collier » que Margreth aurait « gagné [...] avec [s]es péchés » (37)²⁴. En un sens, ce « cordon rouge » est la matérialisation aussi, de même que le point d'aboutissement, du fil rouge qui parcourt la pièce tout entière : du réseau tissé par les regards des différents personnages où se mêlent inextricablement des enjeux de pouvoir et de savoir.

Anatomie de l'œil-animal

- 13 Dans les discours tenus par les personnages – au premier chef quand il y est, d'une manière ou d'une autre, question de regard –, deux sujets reviennent de façon quasi-obsessionnelle : la sexualité et la mort. Les regards semblent ainsi animés par deux forces antagonistes, et en même temps étroitement liées, qui échappent en grande partie au contrôle et à la conscience des uns et des autres. En somme, la pièce tente de répondre à sa manière à la question déjà posée par Danton : « Qu'est-ce qui en nous fornique, ment, vole et tue ? »²⁵, et esquisse l'anatomie d'un regard régi par un de ces « transcendants » « objectifs »²⁶ qui ont hanté une grande partie de la pensée du XIX^e siècle – à savoir par la Vie, « force fondamentale [...] supportant [les êtres] pour les faire apparaître, et les détruisant sans cesse par la violence de la mort »²⁷.
- 14 Le Docteur, par exemple, ne cesse de prédire des morts prématurées à ses patients tout en rêvant à sa propre immortalité : « ma théorie, ma nouvelle théorie, [...] audacieux, éternellement jeune. Woyzeck, je deviens immortel. » (75) De même, il entame son cours magistral prononcé depuis une lucarne – ses étudiants étant massés en bas, dans la cour –, par une allusion biblique graveleuse : « Messieurs, je suis sur le toit, comme David lorsqu'il vit Bethsabée ; mais je ne vois que les culs de Paris des demoiselles du pensionnat, en train de sécher dans le jardin. » (80) Cette *captatio benevolentiae* d'un goût pour le moins douteux ne fait sens que si on l'analyse à l'échelle de l'ensemble de la pièce et non pas à un niveau « psychologique » individuel.
- 15 En effet, le Capitaine, dont nous savons déjà qu'il lui arrive de lorgner en cachette les mollets des jeunes filles en train de passer dans la rue, partage avec le Docteur son obsession de la mort, même s'il la décline suivant une autre modalité : « Woyzeck, je ne peux plus voir la roue d'un moulin, ça me rend mélancolique. »²⁸ (87) État d'âme qui entre en résonance avec les visions de mort autrement plus violentes qui assaillent régulièrement Woyzeck : « Tu vois cette fine traînée, là, sur l'herbe, où les champignons poussent, là, le soir la tête roule, quelqu'un l'a ramassée une fois, croyait que c'était un

hérisson. » (68) Cette affinité profonde se manifeste encore lorsque le Capitaine accuse Woyzeck, en train de perdre ses derniers repères après les révélations sur l'adultère de sa bien-aimée, de le « poignarder avec ses yeux » (77, traduction modifiée). À en juger d'après les discours des uns et des autres, la mort habite donc, d'une manière ou d'une autre, le regard de tous.

- 16 Le geste fatal du protagoniste constitue dès lors moins un écart absolu qu'une potentialité inscrite dans chacun des personnages – ce dont celui-ci, l'« anormal », semble avoir bien plus conscience que son entourage, plongé dans une douce inconscience imbue d'elle-même. En tout cas, lorsque les clients de l'auberge dans laquelle il s'est enfui après le meurtre, découvrent qu'il a une tache de sang au coude, il s'exclame (en prenant par là même à partie les spectateurs aussi) : « Vous croyez que j'ai tué quelqu'un ? Je suis un assassin ? Pourquoi vous me regardez comme ça ? Regardez-vous vous-mêmes ! » (66)
- 17 Que les deux forces traversant le regard des uns et des autres sont étroitement liées, voilà qui ressort de façon particulièrement nette dans la première « ébauche », lorsque le protagoniste (qui, dans cette version, s'appelle Louis) observe – depuis une fenêtre, le procédé nous est désormais familier – sa bien-aimée en train de valser avec un sous-officier. Louis commence par interpréter la scène en des termes sexuels : « Oui, vautre vous les uns sur les autres ! » (56), avant que ne s'impose à lui la vision d'un carnage : « Pourquoi ça devient rouge devant mes yeux ! C'est comme s'ils se vautreient dans une mer de sang, tous ensemble ! Une mer rouge » (56)²⁹. La transition entre les deux moments s'opère par le truchement d'un personnage appelé « le Fou » – une nouvelle fois, un personnage qualifié d'« anormal » fait donc preuve de plus de lucidité que les autres –, et passe par l'ambiguïté du terme « sang », à la fois source de vie et indice de mort (on a vu qu'il constitue l'indice par lequel se trahira Louis), de même que par le sens de l'odorat, traditionnellement marqué du sceau de l'animalité³⁰ :
- LOUIS. – [...] Karl, qu'est-ce que tu flaires comme ça ?
LE FOU. – Ça pue, ça pue le sang. (56)
- 18 Il y a une certaine logique à cette dimension animalière, car, comme l'explique Foucault à propos « des grandes valeurs imaginaires » du XIX^e siècle,
- la vie [...] se dessine sous la forme de l'animalité. [...] La plante [emblème de la pensée classique] régnait aux confins du mouvement et de l'immobilité, du sensible et de l'insensible ; l'animal, lui, se maintient aux confins de la vie et de la mort. [...] [L]a bête apparaît comme porteuse de cette mort à laquelle, en même temps, elle est soumise.³¹
- 19 À chaque fois que le Tambour-Major entre en jeu, cette dimension devient particulièrement prégnante : nous avons déjà évoqué les commentaires que sa vue inspire à Marie et à sa voisine à l'occasion du couvre-feu ; comparaisons réitérées plus tard par Marie (« Sur la poitrine comme un taureau et une barbe comme un lion », 89), qui fournit ainsi des mots-clés bienvenus au Tambour-Major : « nous allons ouvrir un élevage de tambours-majors. Hein ? [...] Bête sauvage. » (89) À l'évidence, cette compréhension littérale ne plaît guère à Marie, qui réplique, « contrariée » : « Laisse-moi ! », avant de finir par céder quand même : « De toute façon, ça revient au même. » (89) Libre à nous d'y entendre également un commentaire sur la sexualisation du regard, qui entraîne l'abolition d'une coupure nette entre le règne animal et celui des hommes : c'est du pareil au même.
- 20 Dans sa « Leçon probatoire » sur les nerfs crâniens, prononcée le 5 novembre 1836 à Zurich – c'est-à-dire au moment même où il remet sur le métier *Woyzeck –, Büchner se

réclame, en matière de physiologie et d'anatomie, de ce qu'il nomme la « méthode philosophique »³². Celle-ci cherche à déterminer, explique-t-il, une « loi fondamentale valable pour l'ensemble de l'organisation », une « loi primitive », qui est en même temps une « loi de la beauté qui produit les formes les plus nobles et les plus pures d'après les lignes et les épures les plus simples. »³³ Ce parti pris s'inscrit évidemment dans le droit fil des doctrines morphologiques de Goethe et de Lorenz Oken³⁴, alors recteur de l'université de Zurich – et par là même observateur invisible de la leçon probatoire de Büchner, dont le jeune réfugié politique ne peut pas ne pas tenir compte dans le cadre du rite d'initiation académique auquel il est en train de se soumettre.

- 21 L'anatomie du regard à laquelle procède **Woyzeck* se lit comme la version « grotesque » – le terme apparaît lui-même à plusieurs reprises dans la deuxième « ébauche » de la pièce (cf. 71-72 et 78) – de cette conception par trop harmonieuse : d'un côté, la pièce reste fidèle à Oken, pour qui l'œil constitue, comme Büchner le rappelle dans sa thèse de doctorat, rédigée en français et consacrée au système nerveux du barbeau, « en petit un corps entier »³⁵ ; la manière dont les personnages de la pièce thématisent leur regard et celui des autres fait de celui-ci un verre grossissant où les forces qui traversent leurs organismes se donnent à lire, malgré eux, de manière particulièrement nette. Sans s'en rendre compte, les personnages mettent ainsi en évidence un savoir qui ne se manifeste comme tel qu'au niveau de l'ensemble de la pièce. De l'autre côté, la pièce prend résolument à contre-pied la métaphore d'Oken qui voudrait que l'œil soit « la fleur, ou plutôt le fruit de l'organisation. »³⁶ Non, c'est un animal encore moins bien apprivoisé que les autres³⁷.

Cadrer pour mieux voir

- 22 Tandis que les personnages de la pièce restent donc en grande partie aveugles à ce qui les meut, la pièce elle-même est de bout en bout autoréflexive. Cela se remarque notamment dans les scènes liminaires, avec des changements d'accent d'une version à l'autre. Ainsi, la dimension autoréflexive est présente dès la première scène de la première « ébauche ». Un bonimenteur placé devant une baraque foraine y prend à partie les badauds, afin de les inciter à franchir le seuil et à aller voir le spectacle donné à l'intérieur – la mise en abyme est patente, tant on a affaire dans les deux cas à une sorte de prologue : « Messieurs ! Messieurs ! Voyez la créature, telle que Dieu l'a faite, rien, absolument rien. Maintenant voyez l'Art, on marche debout, on a veste et culotte, on a un sabre ! [...] Messieurs ici on peut voir le Cheval Astronomique et les petits oiseaux des Canailleries. » (53, traduction modifiée)
- 23 Pour apprécier à sa juste valeur la dimension autoréflexive de ce passage, il est important de noter que la technique du dressage grâce à laquelle le singe bat en brèche la frontière entre le règne animal et celui de l'homme, en passant du statut de simple « créature » – voire du néant (« rien ») pur et simple – à celui d'homme-soldat, est désignée par le terme « Art » : joli pied-de-nez à une époque qui raffole de la lecture de *Bildungsromane* soucieux de départager, justement, *Bildung* et *Erziehung*, pratique éducative toujours soupçonnée d'avoir partie liée avec des procédés de dressage³⁸. D'un point de vue purement grammatical, seul « die Kunst » aussi peut revêtir la fonction sujet dans la phrase tronquée « geht aufrecht hat Rock und Hosen, hat ein Säbel » : « Sehen Sie jetzt die Kunst, geht aufrecht hat Rock und Hosen, hat ein Säbel ! »³⁹ L'« Art », du coup, y est

explicitement assimilé à un représentant de l'armée, institution chargée de dresser des êtres humains s'il en est.

- 24 Or, ce qui est dressé dans cette scène, ce ne sont pas seulement les animaux savants, mais aussi – et surtout – le regard des badauds auquel l'art oratoire déployé par le bonimenteur inculque une certaine manière de voir. De manière pseudo-performative, le discours de celui-ci accomplit, sous les yeux des badauds, la métamorphose du singe : insistance sur le *hic et nunc* (« Maintenant » ; « ici ») et sur la dimension visuelle du processus (« Voyez » ; « on peut voir »). Autant d'effets d'évidence qui étouffent dans l'œuf toute réflexion critique sur les « progrès de la civilisation » (71) que les animaux savants sont censés incarner. Curieux effet de chiasme, donc : tout en affirmant le bond en avant du singe, son *humanisation*, le discours du bonimenteur conditionne le regard des badauds, leur fait subir une sorte de dressage, les *animalise*.
- 25 À ce spectacle forain correspond la scène – notée sur un feuillet à part, hors-cadre donc – dans laquelle le Docteur s'adresse, du haut de sa lucarne, à ses étudiants. Pour ce faire, il emploie des procédés « dirigistes » qui rappellent de très près ceux du bonimenteur (formules présentatives, insistance sur le visuel). Ainsi, le Docteur demande à Woyzeck de remuer les oreilles et commente la scène comme suit : « Voilà, messieurs, il y a comme ça des transitions entre l'homme et l'âne » (81). Le discours du Docteur dégrade Woyzeck au rang d'un animal, à l'inverse du chemin accompli, selon le bonimenteur, par le singe savant. Or, à la différence de ce qui se passe lors du spectacle forain, l'instance d'autorité ne se contente pas, ici, de guider purement et simplement le regard du public, mais l'incite davantage à participer *activement* à la constitution de l'individu Woyzeck. La manière dont le Docteur introduit Woyzeck est ici révélatrice : « Messieurs, [...] voyez l'homme, depuis trois mois il ne mange que des pois, observez les effets, sentez donc comme son pouls est irrégulier, là, et quant à ses yeux... » (81, traduction modifiée)
- 26 Évidemment, ces deux scènes introduisent, chacune à sa manière, à une des problématiques centrales de la pièce : la frontière instable entre l'humain et l'animal et les enjeux de pouvoir qui sont attachés à un tel partage du savoir⁴⁰. Évidemment, tout cela a une visée satirique (« grotesque ») et ridiculise le Docteur en assimilant sa démonstration outrancière à un spectacle de foire. Mais il nous semble qu'il y va aussi, comme les deux scènes passent par le procédé méta-théâtral de la mise en abyme, de la question de savoir dans quelle mesure les spectateurs sont eux-mêmes partie intégrante des mécanismes disciplinaires montrés sur scène. À l'effet disciplinaire que l'art du théâtre peut exercer sur les spectateurs – tel que le pointent, en en forçant le trait, les discours « dirigistes » du bonimenteur et du Docteur –, vient s'ajouter ici celui que le spectateur, *alter ego* des étudiants invités à poser un regard médical sur Woyzeck et à formuler un diagnostic, peut exercer sur un des personnages de la pièce. De même qu'il y a une pointe d'esthétisme dans le regard disciplinaire du médecin (« Woyzeck, il a la *plus belle aberratio mentalis partialis* », 91 ; je souligne), de même, suggère la pièce, le regard esthétique de nous autres spectateurs, n'est pas complètement désintéressé. C'est le dispositif théâtral dans son ensemble qui est alors en jeu⁴¹.
- 27 La dernière scène de la première « ébauche » – celle, donc, qui referme le cadre – aborde le problème par un autre biais encore. On y voit un policier se frotter les mains : « Un bon meurtre, un vrai meurtre, un beau meurtre, aussi beau qu'on peut le désirer, il y a longtemps qu'on n'en a pas eu de pareil. » (67) Plutôt que d'appréhender le meurtre via des concepts juridiques, le policier recourt à un registre esthétique (« un beau meurtre ») : la dimension spectaculaire de l'acte, la curiosité morbide qu'elle inspire,

semblent d'emblée prendre le pas sur la question de savoir qui l'a commis et à quel point celui qui l'a perpétré était responsable de ses actes au moment des faits. En somme, le policier ne réagit pas autrement que l'enfant qui lance, quelques instants plus tôt, à ses camarades – « Partons, qu'on voie encore quelque chose. Autrement ils la ramèneront. » (66, traduction modifiée) – ou que les badauds à la foire.

- 28 Là encore, la dimension autoréflexive de la pièce est claire, d'autant que le Woyzeck « historique » était la première (et en même temps la dernière) personne à avoir été exécutée *en public* à Leipzig depuis 1790. Le discours du policier nomme *a contrario* l'écueil que la pièce a voulu éviter : verser dans le spectacle, posture assimilée, dans le discours du policier, à celle qui considère, d'une façon prétendument plus raffinée, l'assassinat « as one of the fine arts » (rappelons qu'une première version du célèbre essai de Thomas de Quincey est publiée en 1827, soit une dizaine d'années avant la rédaction de **Woyzeck*). Or, si la pièce a ainsi besoin d'être recadrée *in extremis*, c'est peut-être aussi parce qu'elle participe elle-même plus qu'elle ne le voudrait à ce registre spectaculaire. En tout cas, Büchner commence à réécrire la pièce sur la même page (alors que pour la version « principale », il entamera un in-quarto à part), si bien que les paroles prononcées par le policier précèdent la deuxième « ébauche » à la manière d'une mise en garde (fig. 1). Et de fait, celle-ci opte pour une entrée en matière différente, puisqu'elle délaisse le spectacle forain – désormais relégué à l'intérieur de la pièce – au profit d'une scène qui introduit Woyzeck en tant que lecteur (nous y reviendrons). De même, la scène du meurtre ne figure ni dans la deuxième « ébauche », ni dans la version « principale », l'action s'arrêtant à chaque fois bien avant⁴².

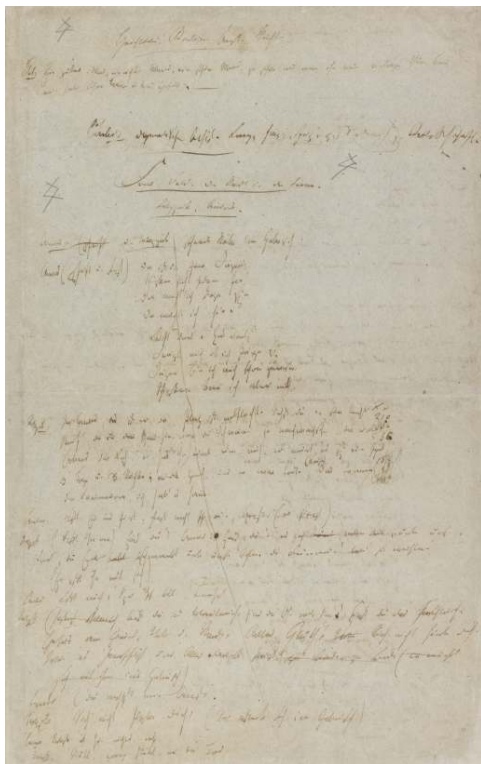


Fig. 1. Sur une seule et même page : l'ultime réplique de la première « ébauche » de **Woyzeck* et l'incipit de la deuxième

AVEC L'AIMABLE AUTORISATION DE LA KLASSIK STIFTUNG WEIMAR, GOETHE- UND SCHILLER-ARCHIV, FONDS BÜCHNER, GSA 10/3,1.

- 29 Il n'empêche que les paroles prononcées par le policier peuvent être interprétées différemment aussi : elles ne constituent pas seulement un relais entre la première et la deuxième ébauche, mais aussi le *fin mot* de l'histoire. Écoutons de près ce que dit le policier : « un beau meurtre, aussi beau qu'on peut le *désirer* » (67 ; je souligne). Une lecture un peu hâtive en conclurait peut-être que l'appareil policier reconnaît ici avoir *lui-même* besoin de ce genre de meurtres pour se légitimer ; or, le sujet grammatical de cette phrase est un « on » impersonnel, et pas une instance en particulier. La formulation donne donc plutôt à entendre que le geste fatal de Woyzeck remplit une place vacante toujours-déjà prévue par le système disciplinaire *dans son ensemble*. C'est pour cela que la police n'avait pas besoin, jusqu'ici, d'envoyer sur scène un de ses représentants : en un sens, elle était là depuis le tout début, tant sa mission – être « un regard sans visage qui transforme tout le corps social en un champ de perception »⁴³ – a été efficacement prise en charge par tous les autres personnages de la pièce, par leurs « yeux postés partout ».⁴⁴
- 30 La dernière scène de la version « principale » met elle aussi l'accent sur le côté *productif* du système panoptique. Après avoir donné un certain nombre de ses effets personnels à Andres, Woyzeck sort un document écrit et lit à haute voix : « Friedrich Johann Franz Woyzeck, fusilier assermenté au 2^e régiment, 2^e bataillon 4^e compagnie, né le jour de l'Annonciation, j'ai aujourd'hui, 20 juillet, 30 ans, 7 mois et 12 jours. » (99) La critique a l'habitude de qualifier cette scène de « testamentaire », Woyzeck léguant ses affaires à son compagnon d'infortune avant de passer à l'acte. Mais ne s'agit-il pas plutôt d'un acte de naissance, qui atteste de la production réussie de l'individu Woyzeck ? En effet, celui-ci reprend ici à son propre compte l'identité qui lui a été inculquée, au premier chef par l'appareil disciplinaire de l'armée⁴⁵. Rappelons-nous qu'au début de la pièce, Woyzeck ne peut passer qu'en un coup de vent chez Marie parce qu'il est obligé d'aller « à l'appel » (85) – « Verles » en allemand⁴⁶ –, pratique disciplinaire qui consistait, comme l'expliquent les éditeurs dans leur appareil critique, à lire à haute voix le nom et le grade de chacun des soldats, suivis des tâches à accomplir le lendemain⁴⁷. Le bout de papier que Woyzeck sort de sa poche ressemble donc à s'y méprendre à une version écrite de cet appel – à ceci près que le texte lu par Woyzeck est à la première personne du singulier. Il n'est plus besoin, désormais, d'une instance extérieure pour le constituer, au moyen de diverses techniques documentaires – parmi lesquelles le protocole dressé par le Docteur : « Urée, 0, 10, chlorure d'ammonium, hyperoxydure » (90) –, comme individu, c'est-à-dire « comme objet descriptible, analysable »⁴⁸. À présent, il s'en charge lui-même.
- 31 Les implications de cet acte de lecture sont toutefois loin d'être univoques, car en même temps, la pièce esquisse ici un retournement : en reprenant à son compte les techniques documentaires qui ont fait de lui un « cas », Woyzeck y introduit, discrètement, la possibilité de subvertir les règles. Son « je » y introduit, si j'ose dire, du jeu. En effet, le terme « Verles » ne désigne pas seulement la pratique disciplinaire de l'appel, un certain modèle textuel, donc ; il veut dire aussi, de manière beaucoup plus courante, que quelqu'un se trompe en lisant, qu'il se rend coupable de ce que les Anglais appellent un *misreading*, pratique sur laquelle Harold Bloom a fondé toute sa théorie de la littérature : « *Poetic Influence [...] always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation.* »⁴⁹
- 32 La dimension poétologique du geste accompli ici, *in extremis*, par Woyzeck est d'autant plus patente qu'il ressemble de fort près au procédé d'écriture mis en œuvre dès le début par Büchner : sur la base de documents faisant apparaître le Woyzeck historique – ou d'autres « cas » similaires – à la troisième personne du singulier, il écrit un texte qui

permet à Woyzeck de dire « je ». Par là, je ne veux nullement suggérer que ce faisant, la pièce tente de dégager la voix « authentique » du Woyzeck historique, prétendument distordue et faussée par les protocoles et expertises. Au contraire, elle montre, à travers la mise en abyme de sa propre scène d'écriture, que ce « je » est l'effet d'une construction et qu'il doit être appréhendé comme tel.

- 33 Ainsi, cette scène qui fait de Woyzeck un lecteur au sens emphatique du terme, soulève aussi la question de savoir s'il ne serait pas possible de relire le texte à travers ses yeux à lui – d'autant plus que tout au long de la pièce, Woyzeck ne cesse de déchiffrer des signes. Voilà la tâche à laquelle nous voulons nous atteler dans la dernière partie de notre propos.

Lire *Woyzeck à travers les yeux de Woyzeck ?

- 34 Dès la première scène de la deuxième « ébauche »⁵⁰, le problème de la lecture est posé. Woyzeck ne cesse d'y attirer l'attention de son compagnon Andres sur des signes visuels et acoustiques⁵¹ :

WOYZECK. – Oui Andres, c'est ici, l'endroit est maudit. Tu vois cette fine traînée, là, sur l'herbe, où les champignons poussent, là, le soir la tête roule, quelqu'un l'a ramassée une fois, croyait que c'était un hérisson. [...] (à voix basse) C'étaient les francs-maçons, on ne me la fait pas.

ANDRES. – [...] La nuit tombe, pour un peu, vous me feriez peur [...]. (il chante).

WOYZECK. – (l'agrippe). Tu entends ça, Andres ? Tu entends, ça marche ! [...] Près de nous, sous nous. [...] Les francs-maçons ! Comme ils creusent ! (il l'entraîne avec lui).

ANDRES. Laissez-moi ! Mais vous êtes fou ! Diable.

WOYZECK. – [...] Es-tu une taupe, tes oreilles sont-elles pleines de sable ? Entends-tu ce vacarme effroyable dans le ciel, au-dessus de la ville, une fournaise partout ! [...]

WOYZECK. – Silence, tout est silence, comme la mort.

ANDRES. – Ils battent le tambour là-bas. Faut y aller. (68, traduction modifiée)

- 35 Comme le montre l'exemple du roulement du tambour, les interprétations délirantes de Woyzeck ne se fondent pas sur rien, ne sont pas de pures hallucinations : il a une sensibilité plus aiguisée qu'Andres, c'est-à-dire les autres (en tout cas si on prend au pied de la lettre le nom « Andres »⁵²), car, en plaquant son oreille contre le sol, il perçoit les ondes acoustiques bien avant que ne les entende son compagnon d'infortune. Ce n'est qu'en assignant à ces perceptions un sens déterminé qu'il bascule dans le délire, sens puisé dans les croyances superstitieuses, les théories du complot ou dans des passages bibliques, de préférence tirés de l'Ancien Testament ou de l'Apocalypse.
- 36 Il est important de noter que ce qui perturbe là-dedans les tenants d'un savoir institutionnalisé, qui disposent de grilles de lecture à propos desquels il est convenu qu'elles permettent d'établir le vrai, ce n'est pas tellement le sens que Woyzeck assigne à certaines choses (point qui effraie avant tout les personnages « non-cultivés » comme Andres et Louise), que le geste même par lequel il ne cesse de transformer en signes, dans le but de dire un manque initial, des objets apparemment choisis au hasard. Geste mélancolique, certes, mais qui ouvre en même temps la possibilité d'une sémiosis infinie⁵³. À ce propos, le dialogue entre Woyzeck et le Docteur qui se clôt par le diagnostic de la folie (celui-ci colmatant par un coup d'autorité la brèche ouverte par Woyzeck dans la loi du Sens) mérite d'être cité in extenso, dans sa *dynamique* propre :

WOYZECK. – Oui, la nature, monsieur le Docteur, [...] quand la nature est lâchée.

DOCTEUR. – Qu'est-ce que c'est quand la nature est ?

WOYZECK. – Quand la nature est lâchée, c'est quand la Nature est ?

Quand le monde devient sombre au point qu'il faut le chercher à tâtons avec les mains, et qu'on pense qu'il échappe comme une toile d'araignée. C'est comme si quelque chose était et n'était pas. [...] Quand tout est obscur, et qu'il n'y a plus qu'une lueur [...] rouge à l'ouest, comme si ça venait d'une forge. Quand (*il va et vient dans la pièce*)

DOCTEUR. – Le gaillard, il tâte le sol avec ses pieds comme si c'étaient des pattes d'araignée.

WOYZECK. – (*se tient tout raide*) Vous avez déjà vu les anneaux que forment les champignons sur le sol, longues lignes, puis cercles, figures, tout est là ! Là ! Celui qui pourrait lire ça.

Quand le soleil est en plein midi, et que le monde a l'air de s'embraser. Vous entendez rien ? <.....> C'est comme quand le monde parle, vous voyez ces longues lignes, c'est comme si ça vous parlait d'une voix terrible.

DOCTEUR. – Woyzeck ! Il ira à l'asile [...]. (75, traduction modifiée)

- 37 Dans chacune de ses répliques, Woyzeck traduit son affirmation première, dont la signification échappe au Docteur⁵⁴, au moyen d'un interprétant différent (toile d'araignée, champignons, voix), et esquisse ainsi autant d'allégories d'un texte en elles-mêmes parfaitement compréhensibles mais dont le signifié est résolument indécidable. La toile d'araignée, évanescence dès qu'on essaie de la toucher du doigt, dessine un texte où tout se tient sans que l'on puisse jamais mettre la main sur ce *primum signatum* : signifiant et signifié ne sauraient être co-présents⁵⁵. Les figures géométriques font signe vers des questions de structure (Woyzeck emploie d'ailleurs précisément ce terme quand Büchner remanie la scène dans la version « principale »⁵⁶) autant que de rhétorique, la polysémie du terme « Schwämme »⁵⁷, qui signifie également « éponges », suggérant que ces figures effacent le sens au moins autant qu'elles ne le font advenir. La voix, enfin, que personne n'entend mis à part le lecteur invétéré Woyzeck, projette une théorie de la lecture conçue comme prosopopée du texte, dont le caractère « effrayant », déstabilisant, semble justement résider dans le fait qu'elle ne se laisse pas rapporter à un Auteur situé, tel un gardien du sens, en amont du texte (« c'est comme si ça vous parlait d'une voix effrayante », dit Woyzeck), mais est générée dans l'acte même de toute lecture, qu'elle est un effet du texte et pas son origine⁵⁸.
- 38 Sans faire sienne l'attitude du Docteur, la pièce fait cependant rapidement comprendre que pareille utopie du texte, digne, à la mélancolie près, des premiers Romantiques⁵⁹, n'est pas vivable (en tout cas pas tant que la réalité sociale est ce qu'elle est, c'est-à-dire gouvernée par le primat du Signifié). En effet, dans la scène suivante – dans laquelle le Capitaine laisse entendre à Woyzeck que sa compagne ne lui est peut-être pas aussi fidèle qu'il ne le croit –, Woyzeck, tiraillé entre deux interprétations contraires, envisage de se pendre précisément « à cause du tiret entre oui et non » (78), à cause du signe de ponctuation, donc, qui maintiendrait l'alternative ouverte. De même, Büchner biffera le dialogue entre le Docteur et Woyzeck pour lui donner une tournure beaucoup moins poétologique dans la version « principale », qui ne contient, quant à elle, pas non plus la tirade sur le tiret⁶⁰. Le problème de la lecture infinie y cède le pas à la mise en scène d'un protagoniste au bord de l'aphasie, où ses bredouilllements impuissants ne sont finalement qu'une autre modalité de sa gestualité saccadée⁶¹, et à une réflexion immanente du tragique⁶².
- 39 Il n'empêche que, *telle que la pièce nous est parvenue*, elle nous montre un texte qui ressemble à plus d'un égard aux allégories que Woyzeck ébauche lorsqu'il s'explique face au Docteur : chacun des modèles poétologiques avancés par Woyzeck constituerait ainsi

une poétique immanente de **Woyzeck*. Et la manière dont Woyzeck parle de la toile d'araignée ne fournit-elle pas, qui plus est, une image poignante permettant de rendre compte du fonctionnement du système panoptique à l'œuvre dans la pièce, présent partout, sans être assignable à une institution en particulier ? Enfin et surtout nous avons affaire, avec les manuscrits, à un texte résolument tourné vers une production indéfinie de sens. Non pas seulement parce que ce texte admet une pluralité de lectures (affirmation banale car valable à propos de n'importe quel texte), mais parce que, très concrètement, chacune de ses « versions » déplace légèrement les accents : en retravaillant notamment les scènes liminaires, Büchner modifie à chaque fois le *framing* de la pièce, y aménageant littéralement des entrées (et des sorties) différentes, dont aucune ne peut être – pour citer Barthes à propos de ce qu'il appelle le « texte absolument pluriel » – « à coup sûr déclarée principale » : « ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'a pas de commencement ; il est réversible »⁶³. En somme, Büchner ne fait donc rien d'autre que Woyzeck lorsqu'il essaie de cerner, dans le dialogue avec le Docteur, un même problème au moyen d'un interprétant à chaque fois différent. Revanche de Woyzeck, en quelque sorte, jusque sur Büchner lui-même, si on fait le pari de lire le texte auquel on a donné son nom à travers ses yeux à lui.

NOTES

1. C'est la raison pour laquelle nous faisons précéder d'un astérisque le titre usuel.
2. Voir le commentaire dans Büchner, « Woyzeck », *Marburger Ausgabe*, vol. 7.2, éd. Burghard Dedner et al., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, p. 140-141. Édition désormais citée par le sigle MBA, suivi du numéro du volume.
3. À la suite des traducteurs des *Fragments complets* de Woyzeck (Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1993), qui s'alignent eux-mêmes sur la terminologie choisie par Henri Poschmann (Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, vol. 1. Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1992), nous allons parler, pour des raisons de commodité, de « première » et de « deuxième ébauches », ainsi que de « version principale ». La terminologie n'est toutefois pas exempte de tout soupçon, voir la 4^e partie de la présente contribution.
4. Voir notamment Dagmar von Hoff, « Das Phantasma der Vollendung. Karl Emil Franzos und Georg Büchners Woyzeck », *Georg Büchner und das 19. Jahrhundert*, sous la direction d'Ariane Martin et Isabelle Stauffer, Bielefeld, Aisthesis, 2012, p. 273-288.
5. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un coup d'œil aux récentes transcriptions diplomatiques des manuscrits et aux versions amendées de celles-ci que l'on trouve dans l'édition d'Enrico de Angelis (Büchner, *Woyzeck. Faksimile, Transkription, Emendation und Lesetext*, Munich, K. G. Saur, 2000) et dans les volumes 7.1 et 7.2 de la MBA.
6. Voir le commentaire dans MBA, vol. 7.2, p. 135. Dans sa préface aux *Fragments complets*, Jean-Christophe Bailly affirme pour sa part que les différents états du texte donnent à voir le « devenir-théâtre de la pièce » (*op. cit.*, p. 9).
7. Voir à ce propos le tableau synoptique mettant en regard les différentes versions de la pièce dans Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, « Introduction : Woyzeck, un palimpseste ? », Georg Büchner, *Woyzeck. Version reconstituée, manuscrits, source*, trad. par J.-L. B. et J. J., Paris, éditions théâtrales, 2004, p. 5-18, ici : p. 8-11. Les auteurs retracent également de manière succincte

l'histoire des différentes éditions de la pièce, en précisant sur quel texte reconstitué se basent les différentes traductions françaises, voir *ibid.*, p. 6-8. Pour notre part, nous allons nous appuyer sur la traduction de Besson et Jourdeuil (les renvois aux pages seront directement indiqués dans le corps du texte). Dans les cas où nous indiquons que la traduction a été modifiée, nous nous appuyons toujours sur la traduction des *Fragments complets* procurée par Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent, parue aux éditions de l'Arche, *op. cit.*

8. À ce propos voir notamment, à côté des documents réunis dans MBA, vol. 7.2, p. 249-440, les thèses novatrices développées par Rüdiger Campe (« Johann Franz Woyzeck. Der Fall im Drama », *Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewusstseinszustände seit dem 18. Jahrhundert*, sous la direction de Michael Niehaus et Hans-Walter Schmidt-Hannisa, Berne et al., Peter Lang, 1998, p. 209-236), qui montre à quel point il est simplificateur de ne voir dans les actes « historiques » qu'un matériau brut élaboré et mis en forme par Büchner, et Roland Borgards, « Woyzeck als Experiment », *Experiment und Literatur II. 1790 -1890 : « Wir sind Experimente : wollen wir es auch sein ! »*, sous la direction de Michael Gamper, Martina Wernli et Jörg Zimmer, Göttingen, Wallstein, 2010, p. 140-156, ici : p. 141-150 et p. 153-156.

9. John Reddick est le premier à avoir accordé une place centrale à cette problématique, voir Reddick, *Georg Büchner. The Shattered Whole*, Oxford, Clarendon Press, 1994, chap. « A Question of Seeing », p. 314-334. À plus d'un égard, notre étude est ainsi redevable à la sienne, qui sous-estime toutefois, à notre sens, les questions de pouvoir attachées à la problématique du regard, de même qu'elle a tendance à en négliger les implications méta-théâtrales et poétologiques.

10. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 220. Dans cette première partie, j'essaie de creuser un certain nombre de pistes ouvertes par Harald Neumeyer : « Woyzeck », *Büchner-Handbuch*, sous la direction de Roland Borgards et Harald Neumeyer, Stuttgart, Metzler, 2009, p. 98-118, ici : p. 109-110.

11. Pour une interprétation avisée de cette expérience, voir le *close reading* de Nicolas Pethes, « “Vieh dummes Individuum”, “unsterblichste Experimente”. Elements for a Cultural History of Human Experimentation in Georg Büchner's Dramatic Case Study Woyzeck », *Monatshefte*, n° 98, 1, 2006, p. 68-82 ; la contextualisation historique opérée par Harald Neumeyer, « “Hat er schon seine Erbsen gegessen ?” Georg Büchners Woyzeck und die Ernährungsexperimente im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur- und Geistesgeschichte*, n° 83, 2009, p. 218-245 ; et Borgards, « Woyzeck als Experiment », *op. cit.*, p. 150-153.

12. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 208.

13. Voir le commentaire dans MBA, vol. 7.2, p. 502 et p. 504.

14. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 236.

15. Plusieurs études récentes affirment, en recourant à un vocabulaire luhmannien, que la pièce permet au spectateur de procéder, par rapport au dispositif expérimental du Docteur – procédé disciplinaire, s'il en est –, à une « second-order-observation » (Pethes, *op. cit.*, p. 80-81 et Neumeyer, “Hat er schon seine Erbsen gegessen ?”, *op. cit.*, p. 242-244), à même de percer à jour les contradictions qui la caractérisent et de rendre visibles les mécanismes de pouvoir qui y sont à l'œuvre. Cela est fort bien vu, mais ne prend pas suffisamment en compte, nous semble-t-il, que cette posture d'observation ne constitue pas une sorte de point d'Archimède au-dessus des vicissitudes qui se déploient dans la pièce.

16. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 201.

17. *Ibid.*, p. 246.

18. À ce propos, voir notamment Annette Graczyk, « Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners Woyzeck », *Georg Büchner Jahrbuch*, n° 11, 2005 -08, p. 101-121.

19. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 69.

20. *Ibid.*, p. 253.

21. *Ibid.*, p. 256.

22. *Ibid.*, p. 220.

23. *Ibid.*, p. 60.

24. Sur ce point, notre interprétation est largement redevable à celle de Johannes F. Lehmann, « Erfinden, was der Fall ist. Fallgeschichte und Rahmen bei Schiller, Büchner und Musil », *Zeitschrift für Germanistik*, 19, 2, 2009, p. 361-380, ici : p. 370-371.

25. Büchner, *La Mort de Danton*, trad. par Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, éd. établie sous la direction de Bernard Lortholary, Paris, Seuil, 1988, p. 103-163, ici : p. 133.

26. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 258.

27. *Ibid.*, p. 291. Pour ce qui est de la sexualité, notre lecture rejoint sur plusieurs points celle de Johannes F. Lehmann, notamment en ce qu'elle part du principe que chez Büchner, la sexualité n'est jamais purement pulsionnelle ni corporelle, mais un désir médiatisé par la vue et, comme tel, traversé par des relations de pouvoir. Voir Lehmann, « Sexualität », *Büchner-Handbuch*, *op. cit.*, p. 231-236, ici : p. 233.

28. Sur le statut « anachronique » de cette mélancolie et de la conception du temps qui lui est attachée, voir en particulier Günter Oesterle, « Das Komischwerden der Philosophie in der Poesie. Literatur-, philosophie- und gesellschaftsgeschichtliche Konsequenzen der "voie physiologique" in Georg Büchners Woyzeck », *Georg Büchner Jahrbuch*, n° 3, 1983, p. 200-239, ici : p. 219-225.

29. Remarquons entre parenthèses que dans la première « ébauche », Woyzeck commence à être hanté par des visions hallucinatoires au moment même où se met en place l'intrigue de la jalousie, tandis que dans les versions ultérieures, il y est en proie dès le lever du rideau. Si ce déplacement d'accent est évidemment lourd de conséquences pour ce qui est de la problématique de la responsabilité de Woyzeck au moment du meurtre (voir p. ex. Georg Reuchlein, *Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E. T. A. Hoffmann und Georg Büchner. Zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19. Jahrhundert*, Francfort et al., Peter Lang, 1985, p. 61), les forces qui traversent et orientent le regard du protagoniste sont, quant à elles, les mêmes dans toutes les « versions » de la pièce.

30. Voir p. ex. Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e -XIX^e siècles* [1982], Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2008, p. 13.

31. Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 289-290.

32. Büchner, « Sur les nerfs crâniens », trad. par Jean-Pierre Lefebvre, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, *op. cit.*, p. 345-354, ici : p. 346. Distinguée un peu schématiquement d'une méthode qu'il appelle « téléologique », et derrière laquelle se cachent en grande partie Cuvier et son école. Voir notamment Udo Roth, *Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 2004, p. 200-242. Pour une mise au point en français, se reporter à la « Présentation générale » des *Écrits scientifiques et philosophiques* et à la « Présentation » du *Mémoire sur le système nerveux du barbeau* par Jean-Pierre Lefebvre, dans Büchner, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, *op. cit.*, p. 265-270, ou à Olivier Agard, « Büchner et la révolution anthropologique du XIX^e siècle », « *Unsere Zeit ist rein materiell* ». *Georg Büchner ou le drame de la modernité*, sous la direction de Camille Jenn et Gilles Darras, Reims, Épure, 2014, p. 265-295. En procédant à rebours – c'est-à-dire en partant du matérialisme anthropologique des années 1850, dont Ludwig Büchner, le frère cadet de Georg, et Carl Vogt, camarade d'études de Georg à Gießen, sont des figures majeures –, Agard situe l'œuvre scientifique et littéraire de Büchner « à la charnière de l'anthropologie idéaliste et de l'anthropologie matérialiste » (p. 292).

33. Büchner, « Sur les nerfs crâniens », *op. cit.*, p. 346.

34. À ce propos, voir les reconstructions minutieuses auxquelles procède Roth, *op. cit.*, chap. 4-6.

35. Büchner, « Mémoire sur le système nerveux du barbeau », *Œuvres complètes, inédits et lettres*, *op. cit.*, p. 273-343, ici : p. 318.

36. *Ibid.* Büchner emploie cette même formule (en allemand) dans « Sur les nerfs crâniens », *op. cit.*, p. 354.
37. Dans son « Mémoire », Büchner affirme d'ailleurs que l'œil constitue l'« organe, le plus animal du corps », mais ajoute aussitôt un « pour ainsi dire » (Büchner, « Mémoire sur le système nerveux du barbeau », *op. cit.*, p. 317) afin de bien marquer qu'il ne s'agit là que d'une manière de parler. L'écrivain dramatique exploite donc le potentiel littéraire de cette affirmation *figurée*, non autorisée par le discours scientifique, en la prenant à la lettre.
38. Voir à cet égard l'importante étude de Nicolas Pethes, *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*, Göttingen, Wallstein, 2007.
39. MBA, vol. 7.2, p. 3.
40. À ce sujet, voir notamment la mise au point par Roland Borgards, « Tiere », *Büchner-Handbuch*, *op. cit.*, p. 218-225, ici : p. 222-223.
41. Là encore, mon analyse est proche de celle de Lehmann, même si celle-ci dégage moins les implications méta-théâtrales qu'elle n'opère avec la catégorie du « cas » : Lehmann affirme ainsi que les deux scènes posent la question « qu'est-ce qu'un cas ? » et problématisent ainsi la catégorie par laquelle le personnage de Woyzeck (y compris le Woyzeck historique) est généralement abordé à l'intérieur de la pièce tout comme par ses lecteurs – et par laquelle il appréhende lui-même son rapport à Marie. Voir Lehmann, « Erfinden, was der Fall ist », *op. cit.*, p. 369-374.
42. En évoquant les nombreux échos structurels entre la première et la dernière scène de la version « principale », Andreas Beck (« Schluss mit dem “Mord-Komplex” ! Überlegungen zur “geschlossenen Form” und zum möglichen Ende des Woyzeck », *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n° 131, 4, 2012, p. 537-552) a récemment émis l'hypothèse que Büchner ne voulait peut-être pas inclure la scène du meurtre dans la version définitive de son drame. Notre lecture, axée sur les implications méta-théâtrales de la scène du meurtre, corroborerait ainsi l'interprétation plus « textualiste » de Beck.
43. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 249.
44. *Ibid.*
45. Gerd Gemünden, qui compare les expertises établies par le Dr. Clarus et la pièce (au premier chef l'expérience alimentaire mise en œuvre par le Docteur) dans une perspective résolument foucauldienne, est à notre connaissance le premier à avoir pointé cet aspect productif. Voir Gemünden, *Die hermeneutische Wende. Disziplin und Sprachlosigkeit nach 1800*, Berne et al., Peter Lang, 1990, chap. « Woyzeck und die Autopsie des Individuums », ici : p. 161.
46. MBA, vol. 7.2, p. 23.
47. Voir le commentaire dans MBA, vol. 7.2, p. 497.
48. Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 223.
49. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* [1973], Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 30.
50. Dans cette partie de mon propos, je m'appuierai essentiellement sur la deuxième « ébauche », où la problématique de la lecture est la plus poignante.
51. Le premier à avoir attiré l'attention sur la dimension poétologique de cette scène est, à notre connaissance, Henri Poschmann, « “Wer das lesen könnte”. Zur Sprache natürlicher Zeichen im Woyzeck », *Referate. Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987*, sous la direction de Burghard Dedner et Günter Oesterle, Francfort, Hain, 1990, p. 441-452, ici : p. 443-445.
52. Polysémie pointée également par Davide Giuriato, « “Anfang von Anfang” : Verfahren der Verdoppelung bei Georg Büchner (Woyzeck H 1/1) », *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, sous la direction de Frauke Berndt et Stephan Kammer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, p. 205-222, ici : p. 218.
53. En mettant l'accent sur l'infini de la sémosis woyzeckienne, je m'inscris en faux notamment contre Daniel Müller Nielaba (*Die Nerven lesen. Zur Leit-Funktion von Georg Büchners Schreiben*,

Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p. 138-146), qui souligne que les tentatives de déchiffrement auxquelles ne cesse de s'adonner Woyzeck se soldent à chaque fois par un échec, qu'elles ne parviennent pas à aboutir à un signifié et que ce déficit de sens illustre, tout en le renforçant, le « néant » auquel les déterminations extérieures réduisent le protagoniste. Cette dimension dégagée par Müller Nielaba peut, de fait, être difficilement niée ; il nous semble toutefois que le mode de lecture que Woyzeck défend dans son échange avec le Docteur est susceptible d'une lecture poétologique moins « nihiliste » et défaitiste.

54. D. Giuriato affirme ainsi que le diagnostic du Docteur peut aussi être interprété en des termes rhétoriques : le discours de Woyzeck est « aberrant » en ce qu'il se rend coupable du vice de l'amphibologie, figure aboutissant à un obscurcissement du sens. Voir Giuriato, *op. cit.*, p. 214.

55. Voir Müller Nielaba, *op. cit.*, p. 141.

56. Voir p. 91. À propos de l'usage de ce terme scientifique, qui détonne quelque peu dans la bouche du protagoniste, voir Glück (« "Herrschende Ideen". Die Rolle der Ideologie, Indoktrination und Desorientierung in Büchners *Woyzeck* », *Georg Büchner Jahrbuch*, n° 5, 1985, p. 52-138, ici : p. 106-107 et 112) : Woyzeck reprendait le mot parce qu'il lui en impose, en tant qu'indice d'un savoir qui lui reste fermé.

57. MBA, vol. 7.2, p. 17.

58. Sur la prosopopée en tant que figure hallucinatoire – typiquement romantique –, ne fonctionnant comme telle que si elle fait oublier sa propre figurativité, voir, à la suite de Paul de Man et de J. Hillis Miller, Bettine Menke, « Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme », *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, sous la direction de Friedrich Kittler, Thomas Macho et Sigrid Weigel, Berlin, Akademie Verlag, 2002, p. 115-132, en particulier p. 126-128.

59. Les commentateurs de Büchner ont depuis longtemps pointé les « sources » romantiques qui résonnent ici dans le discours de Woyzeck (voir p. ex. MBA, vol. 7.2, p. 477-478) – et passent ainsi à côté de l'essentiel : ce qui importe, c'est moins le positivisme des sources que le modèle de lecture que les images de Woyzeck esquissent ici *dans leur ensemble*. Sur le rapport de Büchner au romantisme, voir la récente mise au point d'Arnd Beise, « Georg Büchner und die Romantik », *Georg Büchner und das 19. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 215-229.

60. À noter que le problème du tiret reparait, sous un jour éclairant, dans *Léonce et Léna*, la comédie que Büchner écrit parallèlement à **Woyzeck*. Valerio y qualifie Léonce, grand mélancolique incapable de prendre la moindre décision, de « livre sans lettres, rien qu'avec des tirets » (Büchner, *Léonce et Léna*, trad. par Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, *Œuvres complètes, inédits et lettres*, *op. cit.*, p. 199-230, ici : p. 209, traduction modifiée). Il est vrai qu'en sa qualité de prince héritier – position sociale privilégiée, s'il en est, aux antipodes du *pauper* Woyzeck –, Léonce peut se le permettre... Chez Büchner, « poétologique » rime décidément toujours avec « politique ».

61. Point sur lequel insiste notamment le commentaire de Patrice Pavis, voir Büchner, *Woyzeck*, trad. par Pierre Ivernel, Paris, Gallimard, coll. « folio théâtre », 2011, p. 176-180.

62. Ainsi, la stimulante lecture de Bernhard Greiner, qui fait ressortir cette problématique du tragique, se fonde essentiellement sur la dernière version. Voir le chapitre « Tragisierung der Geringsten » dans B. Greiner, *Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen*, Stuttgart, Kröner, 2012, p. 604-626.

63. Roland Barthes, *S/Z* [1970], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1976, p. 11.

RÉSUMÉS

L'article montre que *Woyzeck*, la dernière pièce de Georg Büchner, restée inachevée à la mort de son auteur, accorde une place prépondérante au sens de la vue. Pièce maîtresse d'un complexe réseau de savoir et de pouvoir, celui-ci est configuré – à l'insu des personnages, qui se trahissent simplement par leurs gestes et leurs paroles – sur le mode d'un œil-animal aussi sexualisé que mortifère. En étendant jusqu'aux spectateurs le système panoptique dans lequel sont pris les personnages, la pièce ne rouvre pas tant le dossier du procès « historique » qu'elle n'interroge en permanence le statut dévolu au spectateur qui la regarde et qu'elle ne pose, en tant que texte resté à l'état de fragment, la question de sa propre lecture.

This article examines the sense of vision in *Woyzeck*, Georg Büchner's last play, left unfinished at the author's death. Entangled in an intricate web of knowledge and power, it is configured – unbeknownst to the characters, who simply betray themselves by what they are doing and saying – as a both sexualized and lethal animal-eye. By extending to the spectators the panoptic system in which all of the characters are caught, the play – rather than reopening the “historical” case – continuously reflects on the ambiguous status of the audience and raises, as a text that remained a fragment, the question of its own reading.

INDEX

Mots-clés : Büchner (Georg), *Woyzeck*, panoptisme, méta-théâtre, misreading, anthropologie du regard, allégorie de la lecture

AUTEUR

GEORGES FELTEN

Université de Zürich